

Miklós Fenyves

„sie glaubte, angerufen zu sein“

Zu Thomas Bernhards *Beton*

Das Paradoxe an Thomas Bernhards in der Sekundärliteratur oft zitierter Devise über seinen Kampf gegen Geschichten, nämlich dass diese *ars poetica* ihrerseits im Erzählen verhaftet ist, kann als Ironie abgetan, aber auch als Zweitebene einer Parabel ausgelegt werden, die als Remedium gegen Geschichten nur andere Geschichten empfiehlt, d. h. eine permanente Unterbrechung als Fundament einer Poetik vorsieht. Wenn „ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab“¹ – lauten die bekannten Worte des Monologs *Drei Tage*, deren ganzes Sperrfeuer schon aus dem doppeldeutigen Verb „abschießen“ herauszuhören ist.

Für die Diskontinuität, die das Werk *Beton*, von dem im Folgenden die Rede sein wird, nicht nur thematisch durchzieht, sondern ihm auch als Textprinzip zugrunde liegt, hat der Text Metaphern parat wie ‚Wendung‘², ‚Drehung‘³, ‚Vom-Weg-Abbringen‘⁴, ‚Verrennen‘⁵ usw. – Metaphern, die alle eine Veränderung in der, um ein häufig im Mund geführtes Wort des Autors zu nennen, Richtung zum Ausdruck bringen. Diese Wendungen, denen sowohl auf verschiedenen diskursiven Ebenen, etwa als Nahtstellen der Gedankengänge, als auch auf der Ebene der Geschichte eine konstitutive Bedeutung zukommt, sind in den Fiktionen Bernhards nicht generell positiv oder negativ einzuschätzen; das Scheitern groß angelegter Projekte scheint denselben Grund zu haben wie die Rettung der Protagonisten, die oft einer abrupten Kehrtwendung, einer kausal nicht ableitbaren Wende zu danken ist.

Nicht von ungefähr bewundert der Ich-Erzähler Rudolf den Wuchs der Palmen in Palma de Mallorca, die „ungefähr in der Mitte des letzten Mittels oben, einen leichten Knick“⁶ haben. Seitengenaue in der Mitte des letzten Buchdrittels bekommt seine Erzählung auch einen Knick; von diesem Punkt an entsinnt er sich vor allem des Schicksals einer verzweifelten, den Verlust ihres Mannes betauernden jungen Frau, die er bei seinem letzten, anderthalb Jahre zurückliegenden Aufenthalt in Palma kennen gelernt hat. Auch wie es zu dieser Wende kommt ist bemerkenswert. Der tödlich kranke Rudolf,

1 Bernhard, Thomas: *Der Italiener*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 84.

2 Bernhard, Thomas: *Beton*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 155.

3 Ebd., S. 95, 177.

4 Ebd., S. 185.

5 Ebd., S. 185.

6 Ebd., S. 204.

ein Geistesmensch vom Schlage etlicher Bernhardscher Helden, der seit Jahrzehnten Vorarbeiten zu einer geplanten, aber naturgemäß nicht zustande gebrachten Studie über Mendelssohn Bartholdy verrichtet, entscheidet sich nach langem Zögern für eine Reise nach Palma de Mallorca. Die Entscheidung ist mehr Selbstübertümpelung als Ergebnis seiner Überlegungen; allerdings wird sie durch eine Episode vorbereitet, auf die ich später noch zu sprechen komme. Nun, in Palma angekommen, sitzt Rudolf auf einer Kaffeehausterrasse und während er – anstatt Madeleine und Tee zu verzehren, wie der Erzähler des im Text erwähnten und durch strukturelle Analogien heraufbeschworenen „Combray“ von Proust – seinen Espresso trinkt, denkt er

mit geschlossenen Augen auf einmal über den Namen derjenigen jungen Frau aus München nach, die ich bei meinem letzten Palmaaufenthalt hier auf der *Borne* angesprochen habe und die mir dann, nachdem ich sie eingeladen hatte, mit mir einen Kaffee auf eben dieser Terrasse, auf welcher ich jetzt mit geschlossenen Augen im Korbessel saß, ihre furchtbare Geschichte erzählte. *Anna Härdtl*, hieß die junge Frau. Und nicht *ich* habe sie angesprochen, sondern umgekehrt, sie mich.⁷

Die Richtigstellung ergibt sich aus dem Umstand, dass er damals, auf einem Spaziergang mit einer in Palma lebenden Freundin, den Namen Anna ausgerufen hat, „ich weiß nicht mehr, warum so laut“⁸, um auf eine Bekannte Bezug zu nehmen, worauf sich aber „eine vor uns gehende junge Frau urplötzlich um[drehte] und sagte: *Ja?* Und dann, in der größten Verlegenheit: *ich heiße Anna*. Sie hatte sich spontan umgedreht, weil sie glaubte, angerufen zu sein“⁹.

Rudolfs Text, der sich als seine eigene, notwendigerweise lückenhafte Vorgeschichte lesen lässt, ist zugleich die Geschichte von einem gescheiterten Werk, einer geplanten, aber nach zehn Jahren immer noch nicht begonnenen Schrift über Mendelssohn Bartholdy. Die Verantwortung für die Schreibblockade wird in erster Instanz auf die Schwester, „das geistesfeindlichste Wesen, das sich denken lässt“¹⁰ abgewälzt, nicht ohne aber die apodiktischen Urteile über sie immer wieder zu relativieren bzw. umzukehren. Als Widersacherin, oder, wie Rudolf formuliert, als „Zerstörerin“¹¹ spielt sie eine Art mephistophelische Rolle. Sie ist bemüht, Rudolf Anstöße zu geben, ihn abzulenken, aus der Isolation zu retten, wozu sie sich auch berufsgemäß eignet; als Realitätenvermittlerin geht sie ja ebenfalls in der Funktion auf, Transaktionen mit Substanzen in Gang zu halten. Der Antagonismus der Geschwister, wie ihn Rudolfs Aussagen darstellen, sowie die antithetische Struktur, die diesen Aussagen zugrunde liegt, wird auch als innere Disposition der beiden Geschwister hervorgekehrt, womit aber auch ihr Gegensatz aufgehoben wird:

7 Ebd., S. 176.

8 Ebd., S. 176.

9 Ebd., S. 176f.

10 Ebd., S. 12.

11 Ebd., S. 36.

Beide sind wir so, wir beschuldigen uns der Unmöglichkeiten jahrzehntelang gegenseitig und können diese Unmöglichkeiten nicht aufgeben, diese Sprunghaftigkeiten, diese Launenhaftigkeiten, diese Unbeständigkeiten, aus welchen heraus wir beide, meine Schwester wie ich, existieren, woraus wir immer existiert haben, was allen Leuten immer auf die Nerven gegangen ist, was diese anderen Leute aber genauso immer wieder fasziniert hat und weshalb sie ja auch immer wieder den Umgang mit uns suchten, im Grunde wegen dieser Launenhaftigkeit, Sprunghaftigkeit, Unbeständigkeit, Unzuverlässigkeit, damit zogen wir beide immer alle anderen an. Die Leute suchen die Aufregenden, die Nervösmachenden, die Wankelmütigen, die jeden Augenblick Anderen und meistens jeden Augenblick völlig Umgekehrten. Und das ganze Leben haben wir beide, meine Schwester und ich, uns gefragt, was wir denn wollen und es nicht sagen können, haben wir etwas und schließlich alles nur Mögliche gesucht und nicht gefunden, haben wir immer alles erzwingen wollen und nicht erreicht, oder erreicht und im gleichen Augenblick wieder verloren. Es ist, wie ich denke, ein uraltes Erbe, kein väter- oder mütterliches, ein ururales.¹²

Dies als der Wahrheit letzten Schluss in Kauf zu nehmen, ist nicht nur wegen der Vagheit des Ausdrucks „ururales Erbe“ unmöglich. Edit Kovács plädiert, in Anknüpfung an Paul de Mans Ausführungen, für eine Lektüre der Bernhardschen Texte, welche die Einsicht zur Geltung bringt, dass die vergegenwärtigte Geschichte und die Figuralität eines Textes weder zeitlich, noch logisch eine Hierarchie bilden, so dass sich nicht entscheiden lässt, ob die Figuren der Darstellung dienen oder die Geschichte um der Figuren willen erzählt wird.¹³ Für die Erfahrung, die man bei einer solchen Lektüre machen kann, hat Gérard Genette die Metapher des Festsitzens in einer Drehtür geprägt.¹⁴ Die weiter nicht bestimmte Veranlagung, das „ururale Erbe“ der Geschwister, dem die repetitiven Wendungen zu entspringen scheinen, kommt nach einer halben Drehung vor als Allegorie für die grundlegende Figur des Textes, der Wendung. Und diese Drehtür dreht sich bei Bernhard schnell genug, im Namen des Komponisten Mendelssohn Bartholdy, von dem die Studie von Rudolf handeln soll, um in diesem „unaufhörlich von mir bei jeder Gelegenheit ausgesprochene[n] Wort“¹⁵, „Reizwort“¹⁶ eben das *Spatium*, die Spur der *Konversion*, der Umkehr, hervortreten zu lassen.

Welche Bewandnis hat es dann mit der Anna Härdtl-Geschichte, die mit ihren abrupten Umkehrungen die Grundfigur des Textes erst recht auf die Spitze treibt? Wäre diese andere Geschichte bloß eine (textuelle) Einverleibung eines Anderen? Die Ein-

12 Ebd., S. 136f.

13 Vgl. Kovács, Edit: Richter und Zeuge. Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa. Österreich-Studien-Szeged, Band 5. Wien: Praesens 2009, S. 9f. In ihrer *Holzfällen*-Lektüre, die eben die Umkehrung als vorherrschende Redefigur des Textes ausweist, macht sie auf die (homöotisch konnotierte) Szene aufmerksam, in der der Erzähler von hinten angesprochen wird und sich umdreht, wobei die Verfasserin sich enthält, kausale Beziehungen zwischen Rhetorik und Mimesis zu erstellen. Vgl. ebd., S. 58-63.

14 „Es ist vielleicht am besten, gar nicht zu versuchen, aus dieser Drehtür herauszukommen.“ Zitiert in: de Man, Paul: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 131-146, hier S. 133.

15 Bernhard 1988, S. 34.

16 Ebd., S. 35.

sicht von Genette, bzw. von Paul de Man, der sie aufgegriffen hat, kann zu einer anderen Schlussfolgerung führen. Ist hier ein Subjekt auf eine Sprache zurückgeworfen, die ihm keine Sinnkonstitution, keinen Rückhalt in einem Ursprung oder Telos gewährt, da diese vom figuralen Geschehen einer repetitiven und tautologischen Rede abhängig sind, so vermittelt das eine Endlichkeitserfahrung, die eine Grundlage zur Identifikation mit anderen, eben mit den erbärmlichsten Existenzen, schaffen kann. Dem tun die Distanzierungsversuche des Erzählers, der, ganz im Einklang mit dem „Gesetz der Umkehrung“ (Edit Kovács), sozusagen von seinem Spiegelbild loskommen will, keinen Abbruch. Im Folgenden möchte ich diese Hypothese einigermaßen untermauern, indem ich zeige, dass der Text nicht mit willkürlich besetzten Inhalten operiert, sondern die Wendung als vorherrschende Figur von *Beton* mit Problematisierung der Eigennamen und des auf Zeichen angewiesenen Gedächtnisses verknüpft. Weiters, dass durch ein entscheidendes narratives Charakteristikum das Redesubjekt in einen bloßen Eigennamen verwandelt und als Name dem Gedächtnis Anderer anvertraut wird, was die Grenze zwischen dem Redenden, und denen, über die geredet wird, aufhebt.

Die Begegnung, die den Ich-Erzähler Rudolf mit der Geschichte eines anderen Menschen verbindet, ist zufällig. Sie wird ja von der performativen Kraft eines losgelösten Wortes herbeigeführt, von einem Unfall, der den Signifikanten verhindert, an seinem Bestimmungsort anzukommen. Dass Rudolf nicht erst an Anna Härdtl, sondern an ihren Namen denkt, kann als Andeutung auf dieses irritierende, die Autonomie des Subjekts durch die Kontingenz verschmälernde Ereignis erklärt werden. Der Eigenname Anna wird durch die Abkoppelung des Signifikanten vom Signifikat sozusagen enteignet, was durch ein weiteres Detail belegt werden kann:

Plötzlich fragte ich die junge Frau aus lauter Nervosität um ihren Namen, obwohl sie mir ihren Namen ja schon gleich, nachdem ich sie auf den Kaffee eingeladen hatte, gesagt hatte. Aber sie wiederholte bereitwillig: *Anna Härdtl*. Ich war der ganzen Situation nicht gewachsen.¹⁷

Um den Namen Härdtl ist es zudem folgendermaßen bestellt: da er nach bloßem Hören nicht genau aufgezeichnet werden kann – wie schreibt man Härdtl? –, muss der notierende Rudolf die geschriebene Form des Namens kennen, und der begegnet er nur auf einer Marmorplatte im Friedhof von Palma. Das heißt, der Name Härdtl schreibt sich

17 Ebd., S 180. – David E. Wellbery spricht in seinem Aufsatz zu „Tristram Shandy“ vom missiven Element, auf das jedwede Kommunikation angewiesen ist: die Möglichkeit der Diskrepanz von Element und Stelle, die die Struktur der Sprache kennzeichnet, hat zur Folge, dass ein sprachliches Element, wie ein geworfener Stein, seine Stelle verlassen und in unvorsehbare Kombinationen eintreten kann. Jeder Versuch, das bewegliche Element festzulegen, vollziehe sich, so Wellbery, nur an einem Phantasma. Gelungene Deixis sei Wunschtraum. Vgl. Wellbery, David E.: „Der Zufall der Geburt“. Sternes Poetik der Kontingenz. In: Graevenitz, Gerhard von / Marquard, Odo (Hg.): Kontingenz. München: Fink 1998 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 17), S. 291-317.

von Anfang an, noch bevor der Leser den Tod von Anna Härdtl zur Kenntnis nehmen könnte, als Grabinschrift in den Text ein.

Diese zwei Deutungsansätze – einerseits vom beweglichen Wort und andererseits vom Namen als Grabinschrift – sind aber nicht so weit voneinander entfernt; beide stellen die prekäre Beziehung von Bezeichnendem und Bezeichneten in den Mittelpunkt. Der aus der Anonymität heraustretende Mensch Anna Härdtl muss schier beteuern, wirklich die zu sein, die sie ist, und am Schluss der Erzählung bleibt hinter dem Namen Anna Härdtl nichts Ansprechbares mehr erhalten. Und was sind Grabsteine anderes als unmögliche Fixierungen, deren Notwendigkeit und Vergeblichkeit auch in *Beton* vor Augen geführt wird? Etwa, karikiert, als eine manische Gewohnheit Rudolfs, Kleidungsstücke aufzubewahren:

Wenn wir einen geliebten Menschen verlieren, behalten wir doch immer ein Kleidungsstück von ihm wenigstens solange wir den Geruch des Verlorenen noch an ihm wahrnehmen können und tatsächlich bis in unseren Tod hinein, weil wir auch noch glauben, sein Geruch machte uns dieses Kleidungsstück gegenwärtig, wenn das auch längst nur mehr noch nichts ist als Einbildung. [...] Der Mantel meiner Mutter hängt in einem sonst leeren und von mir verschlossenen Kasten. Aber es geht keine Woche, dass ich nicht den Kasten aufmache und an dem Mantel rieche.¹⁸

Das Gegenstück dieses Kastens steht im Hotel in Palma, in dem das Ehepaar Härdtl gebucht hat: „Wie ich die Schranktür aufmachte [...], sah ich ins Freie, denn die Schrankrückseite war nichts anderes als die vom Wetter zerrissene Betonmauer gewesen“¹⁹. Von dieser Vergeblichkeit sind auch Anna Härdtls Versuche gekennzeichnet, der Anonymität des Raums Widerstand zu leisten und ihm eine Erinnerungsspur ihres vom Balkon des Hotelzimmers auf den Beton gestürzten Mannes aufzuprägen.

Sie zeigte uns eine Fotografie, auf welcher ein junger dunkelhaariger Mann abgebildet war, ein Jüngling wie Millionen andere auch, ohne irgendetwas Außerordentliches [...] Die junge Härdtl hatte jetzt Tränen in den Augen und versuchte, das von ihr mitgebrachte Foto ihres Mannes, an der Marmortafel zu befestigen, was ihr zuerst nicht gelang. Ich hatte aber zufällig den Rest einer Klebebandrolle eingesteckt und pickte damit das Foto an den Marmor. Mit Bleistift hatte die junge Härdtl unter den Namen der Isabella Fernandez den Namen ihres Mannes, nämlich *Hans Peter Härdtl* daraufgeschrieben gehabt, der Regen hatte den Namen schon etwas verwischt, aber er war noch deutlich zu lesen.²⁰

Wir gingen zwischen zwei Betonmauern durch [...] und standen auf einmal an einer Stelle, von welcher aus man genau zu jenem Balkon hinaufschauen konnte, von welchem der junge Härdtl in die Tiefe gestürzt ist. Da oben ist der Balkon, sagte die junge Härdtl und zeigte ihn. Und da unten ist er gelegen, sagte sie. Mehr ist nicht gesagt worden.²¹

18 Bernhard 1988, S. 131f.

19 Ebd., S. 188.

20 Ebd., S. 193ff.

21 Ebd., S. 199f.

Die Dissoziation der Zeichenrelation, die in obigem Beispiel, wie so häufig bei Bernhard, auch mit der Inszenierung einer Krise des Ortsgedächtnisses einhergeht,²² tritt noch deutlicher hervor, wenn man außer dem Namen Anna Härdtl andere Namen bzw. ihren Kontext in die Betrachtung mit einbezieht. So begegnet einem der wohlklingende und mithin ein Eigenleben führende Name einer gewissen Sarah Slother aus London, der ein Nachbar von Rudolf sein ganzes Vermögen vermachte, nachdem er, über die Gemeinheit aller Menschen und Institutionen verzweifelt, ein Londoner Telefonbuch bestellt und blindlings einen Namen darin ausgewählt hatte. „Als ich die Augen aufmachte und genau hinschaute, sah ich, dass meine Fingerspitze auf den Namen *Sarah Slother* gedrückt war. Mir ist es egal, sagte er, wer diese Sarah Slother ist, die Adresse ist Knightbridge 128“²³, so der ehemalige Kavallerieoffizier, dessen Lieblingsausdruck lautet: „Es ist alles um alle Grade herumgedreht.“²⁴ Die Erzählung des alten Herrn über die Beerbung einer aufs Geratewohl gewählten Unbekannten dient nicht nur als Anregung für den Erzähler, eine Reise zu unternehmen, sie ist auch als Präfiguration der zufälligen Begegnung mit Anna Härdtl zu deuten, mehr noch, als Präfiguration der unwillkürlichen Erinnerung an ihren Namen; er fällt ja Rudolf bei geschlossenen Augen ein, in einem Zustand, aus dem er später erwachen wird.²⁵ Ein solcher bloßer Name ist *Isabella Fernandez*, der ins Marmorschild eingemeißelt steht und unter dem die Asche von Anna Härdtls Ehemann im riesengroßen Betonfriedhof von Palma beigesetzt wurde. Von der Namensträgerin erfährt man wieder nichts, ebenso wenig wie von der Haushälterin des kauzigen Nachbarn, „die er Muxi nennt, kein Mensch kann sagen, was das bedeutet“²⁶. Die Reihe motivisch verknüpfter Namen, in der die Kontingenz der Zeichenverweisung bzw. die Instabilität der Referenz zum Ausdruck kommen, lässt sich verlängern. Der Name von Rudolfs Schwester Elisabeth kommt nur einmal, erst am Schluss des Textes vor. Allerdings fällt der Name Elisabeth auch vorher, wobei der Bezug zur Schwester zwar suspendiert wird, aber nicht ganz fehlt: „Ich hatte immerhin auch die Wahl, für einige Zeit nach Wien zu gehen, ich muss ja nicht in die Wohnung meiner Schwester, sagte ich mir, ich kann ins *Elisabeth* gehen“²⁷. Und, zuletzt, der Name der Namenlosen, der Unname *Joschi*, „was im Reisebureaujargon soviel heißt wie im Kühltasche verpackte Leiche“²⁸. Die Lehre aus diesen Namen, die sozusagen Stolpersteine sind auf dem Weg

22 Siehe darüber: Vogt, Steffen: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards „Der Italiener“ und „Auslöschung“. Berlin: Erich Schmidt 2002.

23 Bernhard 1988, S. 96.

24 Ebd., S. 95.

25 „Mit diesem Bild erwachte ich in meinem Korbessel auf der Borne“ – Ebd., S. 200.

26 Ebd., S. 93.

27 Ebd., S. 98.

28 Ebd., S. 198.

einer jedwede Bedeutung auflösenden und durch ihre Gegenstandslosigkeit ins Komische umschlagenden Prosa,²⁹ wird am Schluss der Erzählung auf Handlungsebene gezogen. Rudolf lässt „die junge Härdtl [...] keine Ruhe“³⁰ und er geht in der Frühe auf den Friedhof.

Aber zu meiner Verblüffung standen jetzt auf der betreffenden, in den Beton eingelassenen Marmortafel nicht mehr, wie vor eineinhalb Jahren noch, die Namen *Isabella Fernandez* und *Hanspeter Härdtl*, sondern, beide schon eingemeißelt in den Marmor, *Anna und Hanspeter Härdtl*. Ich drehte mich augenblicklich um.³¹

Als sollte sich hier etwas bewahrheiten – was treibt doch Rudolf, und nicht so sehr psychologisch als vielmehr erzähllogisch, auf den Friedhof, wenn nicht der Verdacht, die junge Frau sei schon tot? Die Namen, welche die Dissoziation der Zeichenrelation aufdeckt, nehmen die Möglichkeit des Todes vorweg, sie sind von Anfang an Grabschriften.

Im Vergleich zu der vier Jahre früher erschienenen, thematisch verwandten Erzählung *Ja*, deren Erzähler seine Schreibfähigkeit als Festhaltung der Erinnerung der Protagonistin und als „selbsttherapeutische[...] Maßnahme“³² bestimmt, weist *Beton* ein wichtiges narratives Merkmal auf: die Inquit-Formel „schreibt Rudolf“ im ersten und letzten Satz des Werks, deren Funktion, im Gegensatz etwa zum polyperspektivischen *Kalkwerk*, nicht ohne weiteres auf eine epistemologische Problematik oder auf ein distanzierendes Rollenspiel zurückzuführen ist. Durch diese Formel wird Rudolf als eine Erzählinstanz zweiten Grades eingestuft, wobei der schriftliche Charakter seiner Worte und mithin seine körperliche Abwesenheit umso mehr hervorgekehrt werden. Ihn ereilt ein Schicksal, das Anna Härdtl sowie anderen beim Namen genannten Figuren der Erzählung zuteil wird: jegliche Erinnerung durch Zeichen bestätigt einmal mehr die Absenz, erinnert an die Möglichkeit des Todes.

Der Leser ist dazu angehalten, die doppelte narrative Vermitteltheit nach dem ersten Satz zu vergessen, bis ihn die wiederholte Inquit-Formel im letzten Satz wieder „weckt“. Indes ist es infolge der indirekten Rede und der Informationslücke unmöglich, den Text eindeutig dem zitierten Rudolf oder dem Erzähler ersten Grades zuzuordnen, sowie den Letzteren eindeutig auszuweisen als eine körperlose Erzählerfunktion oder, unter Hinweis auf die Konvention der Herausgeberfiktion, als einen der Nachlassbetreuer, wie sie aus anderen Erzählwerken Bernhards wohl bekannt sind. Diese Unbe-

29 Vgl. Vellusig, Robert: Thomas Bernhards Gesprächs-Kunst. In: Schmidt-Dengler, Wendelin / Stevens, Adrian / Wagner, Fred: Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1997, S. 24-36.

30 Ebd., S. 212.

31 Ebd., S. 212.

32 Löser, Philipp: Mediensimulation als Schreibstrategie. Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 202.

stimmtheit kennzeichnet auch die Erzählung Rudolfs, der inmitten der direkt wiedergegebenen Rede Anna Hårdtls die Bemerkung macht, dass er chronologisch und folgerichtig aufschreibt, was die Frau nur im Durcheinander zu berichten imstande war. Obwohl das später Geschriebene den Anschein eines an Ort und Stelle stattfindenden Monologs hat, bedarf es keines Erzählkommentars um diesem Eindruck nicht ganz zu verfallen. Trotz der simulierten Oralität der Texte, trotz des etablierten Körper-Bezugs können diese Monologe keinen Anspruch darauf erheben, als Psychogramme, als Abbildungen eines Gedankenstroms gelesen zu werden. Die grammatisch-rhetorische Elaboriertheit des Textes lässt keinen Zweifel daran, dass die Äußerungen, die durch Formeln wie „dachte ich“ in der Vergangenheit situiert sind, Ergebnisse einer späteren Aufzeichnung darstellen. Der Erzähler legt sozusagen seinem früheren Ich das Wort in den Mund, schreibt seine Rolle erst nachträglich. Durch diese Verschränkung – die auch in der Verwendung der Temporaladverbien manifest wird („dachte ich jetzt“) – lösen sich Körper und Text voneinander ab: Die Stimme aus der Vergangenheit ist eine von dem schreibenden Ich produzierte Fiktion. Nun trägt das Fehlen der Inquit-Formel „schreibt Rudolf“ den ganzen Text hindurch dazu bei, dass der Akt der Niederschrift und die Erzählgegenwart, wie durch die konventionelle Präsensform des Verbs in „schreibt Rudolf“ eigentlich schon angedeutet ist, sich nicht mehr auseinander halten lassen. Beide gehen in der jeweiligen Lesegegenwart auf – zumindest angesichts einer verschiedentlich dokumentierten Rezeptionshaltung: einem Mitatmen mit dem Text, einem Treiben im Sprachsog, scheint dies nicht unplausibel. Da aber der Eigenname Rudolf den Text wohl mit der Chiffre eines singulären Ursprungs versieht, bleibt ein Rest aufrechterhalten, der sich den räumlich-zeitlichen Verschiebungen entzieht und der Auflösung im Text widerstrebt. Aufgrund der oben angeführten Textbefunde ist dabei ersichtlich, dass dieser Rest, als Eigenname, wie eben ausgeführt, der Kontingenz der Inskription preisgegeben wird und, wie die anderen Namen in der Motivkette Anna Hårdtl – Sarah Slauther – Joschi, eine Absenz des Referenten aufdeckt.

Philipp Löser zufolge, der in einem Kapitel seines Buches „Mediensimulation als Schreibstrategie“³³ den Versuch angeht, den ethischen Horizont von Bernhards Spätwerk nachzuzeichnen, erscheint in den späteren Texten ein „versöhnungsbereites Ich“, das „nicht mehr auf sich selbst als eigenständige Monade, sondern auf den praktischen Umgang und die Solidarität mit anderen bezogen ist“.³⁴ Jenseits „der unaufhaltsamen Zersetzungsprozesse“³⁵ des selbstherrlichen Subjekts zeigt sich ein „subject as agent“³⁶, „das nicht kraft seines Denkvermögens, sondern kraft seiner Körperlichkeit (seines In-

33 Löser 1999.

34 Ebd., S. 215.

35 Ebd.

36 Homi Bhabha, zitiert in: Löser 1999, S. 216.

der-Welt-Seins) ein Gefühl der Solidarität zu den Mitmenschen entwickelt“³⁷. Es stellt sich nun die Frage, ob das hier erörterte narrative Charakteristikum von *Beton*, der Einsatz der Inquit-Formeln im ersten und letzten Satz, nicht als Manifestation einer Teilnahme zu deuten ist – als Rücknahme der infamen Faszination und des Interesses am Unglück von anderen, das in *Beton*, wie auch anderswo bei Bernhard, in Selbstenthüllungen des Protagonisten an den Tag gelegt wird.

Wenn wir einen Menschen treffen wie die Härdtl, dachte ich, der *so* unglücklich ist, sagen wir uns gleich, wir selbst sind gar nicht *so* unglücklich, wie wir glauben, wir haben ja eine Geistesarbeit. [...] Tatsächlich richten wir uns an einem *noch* unglücklicheren Menschen sofort auf.³⁸

Das Schreiben über Anna Härdtl wäre in diesem Fall nicht nur eine moralisch zweifelhafte Praxis der Selbsterhaltung, sondern auch eine Selbstpreisgabe, insofern es letzten Endes diejenige sprachliche Wirkung zeitigt, die in der verwirrten Zuordnung von Namen, Körpern und Orten in der jäh abgeschossenen Anna Härdtl-Geschichte dargestellt wird.

37 Ebd., S. 216.

38 Bernhard 1988, S. 210.